
ELEMENTS PER A UN ESTUDI DE L'EFFECTE DEL MOVIMENT EN EL COMIC DE SUPORT FIX*

Pierre Fresnault-Deruelle

...Achille immobile à grands pas...

P. Valéry

Si l'efecte de «parada en la imatge» és sovint cercat pels dibuixants, els quals s'hi diverteixen (figura núm. 1), la posada en dibuix (de la mateixa manera que hom parla de la posada en escena) dels gestos en el comic constitueix un subtil compromís entre la recerca de la suggestió de l'instant en allò que aquest darrer pugui tenir de fugaç, d'innominable (el dibuixant W. McCay ha optat sovint per aquesta opció) i el reconeixement del «fer» dels herois, immediatament accessible a la nominació, tipus d'estat típic de personatge arrabassat a la contingència. En suma, l'economia de la gesticulació (BRÉMOND, 1968) de les figures dels comics, sigui dit de passada tan mal copsada pels fabricants de les fotonovel·les, cercarà un terme mig entre l'indici (o, més que res, la imatge de l'indici) i el signe, i voldrà representar el significat sense menysprear la descripció.

En visionari (en el sentit gairebé òptic del terme) McCay descriu (figura núm. 2) el comportament d'aquests herois que es bellugaven estrafolàriament i així s'allunya de la percepció que nosaltres tenim del món: la gran majoria dels dibuixants, contràriament, es basaran en la realitat dels comportaments, és a dir, en una representació més que no pas en una presentació fatalment inacabada i plena de llacunes.

En realitat —i és en això que el pare de *Nemo* fou veritablement un plàstic—

*Traducció del francès: Maria Vila



Figura 1

el nostre autor només suggereix el moviment per aconseguir un cert «comportament», a l'invés del que es produirà en els seus col·legues: més enllà de les postures —havent-se de vèncer la immobilitat a qualsevol preu— els dibuïants



Figura 2

voldran donar significat, abans de res, a un procés que es basi en el fantasma de l'animació.

Aferissats a contar narracions (en el sentit clàssic del mot), la majoria dels dibuixants treballen per codificar gestualment el seus personatges, aprofitant-se del fet que aquests actes poden repartir-se, evidentment, en una multitud de situacions gestuals, ja sigui en elements claus o secundaris, puix que se sap que el «fer» no es confon amb l'acció.



Figura 3

Comprentent intuïtivament que el procés es tradueix no tant pel mateix dibuix com per la seva articulació amb una imatgeria induïda, els dibuixants aniran ajustant la fase gestual que es presta millor a la il·lustració, essent alhora òptimament llegible. Hauran de recórrer, inevitablement, a les fonts de l'enquadrament i de la lluminositat de les seves escenes, però també — i això és el que ens interessa — cercaran d'explotar un cert estereotipus de les actituds. Comentant unes imatges de còmics i unes fotografies, R. Lindekens pensa que «la impressió del moviment que s'efectua en procés és fortament condicionada pels excessos que afecten la discontinuïtat entre els quals aquesta se situa, i es defineix per la imposició d'una certa manera d'immobilitzar el model» (figura núm. 3) (LINDEKENS, 1977). La dificultat, per tant, empenyarà nombrosos escenaristes, obligats per raons econòmiques a omplir contractes duríssims, a ficar-se en una via morta en relació amb aquesta necessitat d'inventar una nova expressió narrativo-gestual. Així és com al costat de produccions elaborades des del punt de vista gestual i/o de postures i fisionòmics s'arrangleran uns còmics que, dissimulant la seva pobresa o les seves deficiències en la matèria, multiplicaran les escenes estàtiques, feixugues de diàlegs, en-carregats, de fet, d'aconduir clarament el contingut.

Els dibuixants més inventius, més desitjosos que mai d'animar l'inanimat, o de trobar per al moviment l'equivalent fantasmàtic d'allò que ells havien preparat per al sonor, descobriran que la suggestió cinètica pot residir en la realització de gestos sintètics que reuneixin a la vegada, ja que es fa necessari, els ideogrames de la rapidesa (marques diverses, materialitzacions de trajectòries... i l'expressió del gest «més enllà de les necessitats habituals de la percepció». (MELOT, 1975: 39).

És a una condensació d'aquesta mena que fa al·lusió l'autor de *Lucky Luke* (Morris). Responent a una qüestió de F. Lacassin declara:

Les frases més eficaces són aquelles en les quals el moviment (en els còmics) és el menys ràpid, és a dir, generalment, al començament o a la fi del procés d'aquest moviment (figura núm. 4). Aquesta regla pot també aplicar-se a la foto-

gratia instantània. Mirant a les pàgines esportives dels diaris les instantànies que representen una fase de moviment d'un partit de futbol, per exemple, hem quedat parats de la ineficàcia d'algunes d'aquestes fotografies, en les quals els personatges semblen immobilitzats i no sembla que efectuïn els exercicis violents que la foto vol representar. Aquesta ineficàcia prové del fet que la foto ha tingut la mala sort d'ésser feta en la fracció de segon en la qual el personatge aconseguia la màxima velocitat del seu moviment, és a dir, en el moment en què es trobava més fugaç i menys perceptible a la vista. (LACASSIN, 1971: 379).

La llegibilitat del gest és, per sobre de tot, dependent de l'economia de la seva representació. Dit d'una altra manera, la lectura del gest efectuat és indissociable de la relació amb la postura reproduïda i del moviment induït. D'això es desprèn que un gest ben codificat condensa en una figuració mínima (la fase d'arribada o de partida, paradoxalment la menys ràpida assenyalada per Morris) una trajectòria completa.

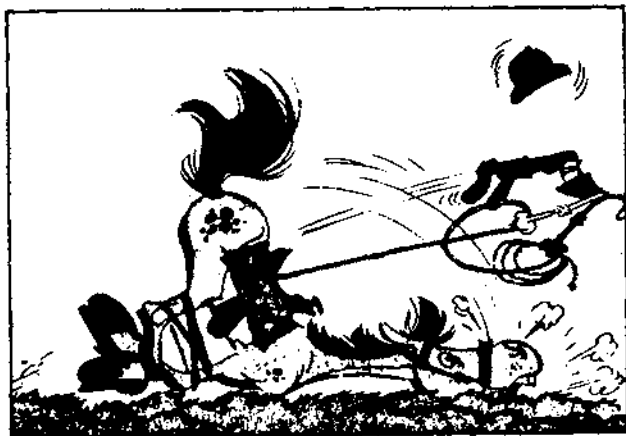


Figura 4

El reconeixement del gest induïnt aquest moviment «més enllà de les necessitats habituals de percepció», confortat, és cert, per tot un context gràfic en el qual el codi té un lloc important, és aquí la marca amb la qual comparem instantàniament la despesa física i gràfica que ens hauria calgut si haguéssim estat al lloc del dibuixant i la que és actualment la nostra. Mesura, doncs, d'un «estalvi d'energia». El plaer és indissociable de la lectura, en el sentir ple del terme.

Aquesta no és pas l'opinió actual d'A. Leroi-Gourhan, el qual, al final del seu estudi magistral, *Le geste et la parole*, escriu:

No hi ha cap dubte que els dibuixos animats tradueixen molt més bé l'acció que les velles imatges d'Épinal. En aquestes, el cop de puny era un símbol inacabable. El «directe» de Superman a la mandíbula del traïdor no deixa res per afegir a

L'investigador té raó de denunciar un gènere sovint reiteratiu, en què la repetició del mateix «stock» d'imatges esgota el contingut dels *mass-media*. Però ens sembla que, per generós que sigui, el procés, en aquesta circumstància, no està adaptat al seu objecte.

El treball de codificació sobre la gesticulació dels herois és justament aquest perquè, potser, els còmics clàssics, fins i tot els més pobres (a excepció dels gràficament indigents), poden assolir alguna originalitat: evidentment, el joc metonímic de la restitució troba un fonament particularment favorable perquè és, si més no, tot un aspecte del trajecte entre la imatge i l'imaginari que es troba també sol·licitat.

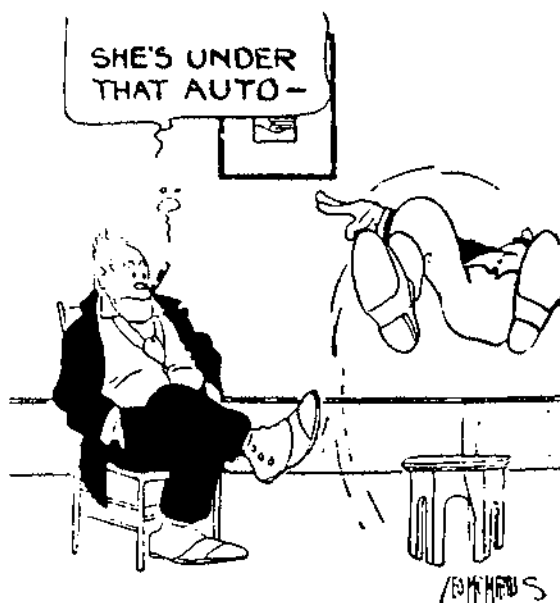


Figura 5

Reconstruït, el moviment dibuixat resta més llegible que l'equivalent fotogràfic més ben escollit i això per una altra raó que Morris no menciona i que tendeix a la natura del significat de la imatge composta a mà. En general, el sistema cromàtico-lineal del dibuix —que té com a funció posar en escena l'expressió d'alguna moció o d'un desplaçament— és constituït de tal manera que l'objecte en moviment es deslliga del seu ambient. Dorat d'una bona *gestalt* (aquest no és sempre el cas d'algunes escenes estàtiques, més descriptives que no signalèti-

242 ques), el personatge, l'animal o l'objecte en desplaçament escapen a la «combustió» de l'espai. Si en Druillet el paisatge absorbeix literalment les figuretes, en Hergé, i també en Caniff —ja que aquest darrer buida les seves vinyetes per retornar la força al moviment—, la postura es reabsorbeix en el gest fantasmal. Contràriament, encara que la instantània fotogràfica sigui suggestiva, no s'escapa totalment del gel, en el qual és integrat per sempre més el personatge representat.

Paradoxalment, és en l'expressió de la immobilitat que la figura pot escapar un altre cop d'aquesta «combustió» de l'espai (però el comic, per això mateix, no pot tenir-hi aquesta vegada el seu lloc): alguns personatges fotografiats particularment presents, dels quals hom ha dit que «reboten la pantalla!», alguns retrats d'Ingres, *L'Indifferent* de Watteau, inexpressius a cor què vols, «traïxen» la immanència en allò que aquesta pot tenir de més radicalment estranger al medi on se situen.

Tret d'aquests casos límit el dibuix, o sobretot una certa delineació, com ara el croquis i fins la *sprezzatura* que informa nombroses seqüències dibuixades com les de Reiser i de Wolinski, aquest dibuix funciona com el rebuig de la pintura (que arrossega per això com una recança de l'energia perduda —Diderot deia que l'esbós té una força que no té el quadre—) i com allò que manca a la fotografia únicament enfocada vers la «revelació» de les formes.

Sigui com sigui, els comics arrabassen de mica en mica les seves propietats als llenguatges connexos. Al cinema els personatges gesticulen (gesticulen molt), però els dibuixants aprendran, també allí, a explotar la inèrcia del paper, més que a suportar-la i intentar a qualsevol preu retrobar el moviment per una llicitació dels signes cinèsics.

La prova és l'aparició en els «comics humorístics» de tota una ideografia gestual específica (el germen són les figuretes del teatre d'ombres xineses), en la qual les postures a vegades excessivament convencionals són les encarregades de significar por, sorpresa, emoció, joia, etc.

De fet, i cal observar-ho de prop, ens trobem confrontats per una part de la producció que va cap a una literalització de certes expressions («caure d'esquena» [figura núm. 5], «desenvolupament de moviments», «aixecar els braços al cel», «preservar-se les costelles») sorgides i adaptades d'esquemes iconogràfics trets d'antics tractats de caracterologia, de fisonomia i de morfo-psicologia dels segles XVI, XVII i XVIII (MELOT, 1975). Michel Melot en *L'Oeil qui rit* recorda que «els teòrics humanistes que es dediquen a aconseguir la suma incommensurable de les expressions a un petit nombre de tipus, dels quals deriven els altres, fan una gran obra. Però, fixant aquest tipus i reduint-los a esquemes, encoratgen el retorn al clixé i afavoreixen la utilització còmica dels "topos"».

Hereu d'una tradició iconològica, els fonaments de la qual desaparegueren a la fi del segle XIX, els dibuixants moderns reprenen un material significant àmpliament oblidat, la recuperació del qual no es farà només en benefici de la in-

novació. Resta per dir que M. Melot, segons el qual els comics constitueixen una incontestable regressió, no vol veure que a continuació de Töpffer els comics se situen, poc o molt, en una via situada entre l'analogia i l'homologia i que el retorn al elixé —vegeu la constitució d'un nou repertori «acadèmic»— no ofega la constitució d'una retòrica innovadora.

L'autor de *Monsieur Vieux Bois*, que reflecteix un problema pròxim a aquell que nosaltres evoquem —perquè es tracta del tractament de les variacions fisiònòmiques (Thévoz) expressa, d'entrada i amb una remarcable justesa de to, la posició dels qui, de Diseny a Peyo, passant per Kelly, Hergé i Franquin, treballen per aflluir el cargol de les convencions.

Si l'art, fins i tot quan produeix unes combinacions de signes completament arbitraris, no arriba, tanmateix, a les expressions sense sentit; en realitat fa tant o més que la natura perquè, sense copiar-la, n'imita l'exemple.

Ultra la constitució d'una gesticulació idiolectal, hi ha, per exemple, en Bodé, o en l'autor dels *Peanuts*, una manera de reprendre els estereotipus de comportament, que és pura recreació: el recurs a un cert metallenguatge de l'exageració («caure d'esquena», per exemple) (figura núm. 6), és a dir, en aquest cas, a allò que codifica el significat «força sorpresa» o «por», és aquí objecte d'un tractament anfràstic, sorprenent. A la declaració «transpositiva» de Lucy, Schroeder opera, efectivament, un retorn a ell mateix. Però aquest darrer —els altres dibuixos ens condueixen a veure-ho així— es presenta com un moviment gens forçat. Instal·lat en el seu mini-piano, exageradament corbat (primera vinyeta), i conseqüentment situat ja segons una modalitat extra-mimètica, l'heroi no ha de fer res més que deixar-se portar... Les hipèrboles poder ésser litotes!

A l'altre extrem de Schulz, un Jacovitti (*Cocobill*, figura núm. 7) rivalitza en la teoria cinètica dels cossos en desplaçament. La hipèrbole, aquesta vegada despla-

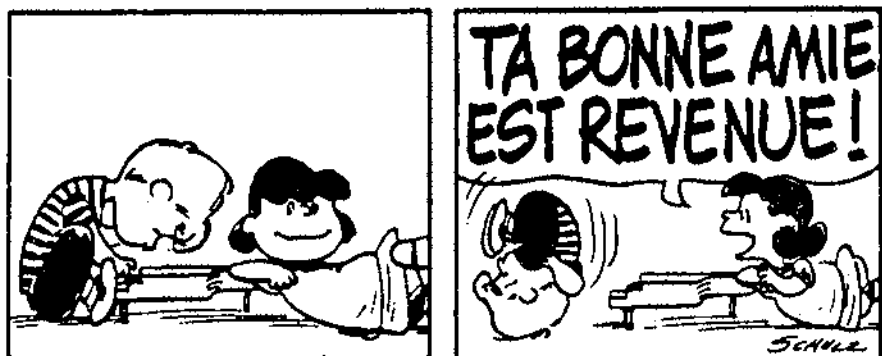


Figura 6

244 gada al màxim, permet al gest o a la seva marca descriure les circumval·lacions més boges.

Estranger, com per a l'autor dels *Peanuts*, al versemblant icònic, el gest aconsegueix, però per una via radicalment diferent, una dimensió inaudita. La postura que es perllonga (o que resulta) d'un procés absolutament impensable, si no és dintre l'espai del carró, materialitza la seva pròpia negació: la marca queda, evidentment, com l'ideograma de la rapidesa, però és així perquè la velocitat pren el seu temps amb el temps, per la qual cosa el dibuixant negocia amb l'índex icònic de la fugacitat l'arabesc d'un trajecte en forma de pretext...

A favor d'un relaxament dels condicionaments analògics, Jacovitti administra al seu torn la prova que és possible de representar amb els signes de manera, per fer experimentar al seu objecte unes variacions i unes distorsions veritablement poètiques.

Aquest deslligament del personatge amb el seu traç, anàleg a l'artifici que consisteix en Fred a dissociar l'heroi de la seva ombra o, en Morris, a fer desaparèixer Lucky Luke més ràpid que la mateixa ombra —una altra manera de provar que, un cop la representació és instal·lada, els indicis ombres i/o traços són també unes imatges— aquest deslligament, doncs, és un símptoma pel qual es remarca l'autonomia actancial que, de fet, fa d'índex dels diferents motius passats en escena. Per tant, l'experiència prova amb insistència que entre aquests diversos motius un cert sincronisme, posat com a experiència, està encartegat de significar els efectes d'acompanyament, de simultaneïtat i de consecució/conseqüència; però és en els comics on apareixen les deficiències de la regla que pertorben el reglatge de la narració figurativa. A Jacovitti la postura de l'heroi en relació amb la marca és, certament, llegida des d'un punt de vista lògic-temporal, però res, si no és la força de l'hàbit, no impedeix de llegir aquesta vinyeta segons el doble registre d'un instantani i d'una forma progressiva (en el sentit gramatical del terme) com si, per exemple, l'heroi trobés immediatament, per relació amb la vinyeta precedent, una nova postura i que alhora assistís, en una escena paral·lela, a l'avenç facultatiu, secundari, «opcional» que hi podia conduir. Breument, l'estructura de certs dibuixos ens porta a pensar que es tracta de vinyetes de múltiples durades, a despit del fet que la recerca del principi de no-contradició empeny els autors a dissimular compulsivament les marques que en podrien tement.

Aquesta no és actualment la posició dels dibuixants: Massa (*Mémoires*



Figura 7

d'outre-terre) o *Forest (Barbarella)* no aconsegueixen d'introduir al si de les seves vinyetes unes accions desincronitzades per la raó que els actants no participen de la mateixa «escala temporal». (Mentre es belluguen i parlen els herois, l'onada marítima que els amenaça s'infla i s'esberla al «ralentí»). Troballa digna del més petit conte de ciència ficció —respondrà algú, amb una part de raó. Però «recuperació», també, d'un símptoma segons el qual imatge i temporalitat, imatge i narració, podrien viure bé malgrat les aparences sota el signe del compromís; aquí hi ha en germen un disfuncionament que, sota l'aparent homogeneïtat del grafisme, no demana altra cosa que fer esclatar els esquemes tradicionals dels còmics...

Traducció del text de les figures

Fig. 1: Veniu, veniu, preneu una mica d'alcohol per refer-vos. *Fig. 2:* No sé què m'hi jugo, que estem ben fets! / Perdoneu, doctor. He reliscat i em sembla que hem xocat! / Estic desolat, professor, pel fet que hàgiu reliscat. Això deu ésser aquest glaç tan fresc! *Fig. 3:* Tenint el vailet, pot conduir tranquil·lament els seus vaixells sota la protecció anglesa. I com que té els nostres diners, no podem pas marxar! *Fig. 5:* Ella és sota d'aquell cotxe. *Fig. 6:* La teva bona amiga ha tornat!